

电影符号学理论视野下的《周渔的火车》

【摘要】 电影符号学研究的对象是蒙太奇、摄影机移动、景致、段落等影片的外延方面，一般都注意电影语言、电影文本、声音等方面的分析。《周渔的火车》的导演孙周摒弃了今天人们追求故事情节的消遣、娱乐，运用蒙太奇、意识流手法、交错的时空来表达对当下爱情的理解——爱是运动的。

【关键词】 电影符号学理论 《周渔的火车》

1966年，麦茨的《电影：语言还是言语》一书出版，标志着电影符号学的诞生，该理论的出现是经典电影理论向现代电影理论转变的标志。电影符号学是运用结构主义语言学把电影作为语言来描述，不再讨论电影本体论问题。在电影是什么的问题上，电影符号学认为电影的本性不是对现实的自然反映，也“不是对现实为人们提供感知整体的摹写”，而是通过艺术家重新构造的产品，具有约定性的一种符号系统，其能指与所指表现为由画面和声音构成的不同体系。电影的涵义主要通过它们的组合，即包括影片、文字形迹(包括我们在银幕之外看到的)、录下的语言、噪音及音响效果等符号系统创造出来的。因此，电影符号学研究的主要对象是蒙太奇、摄影机移动、景致、段落等影片的外延方面。运用电影符号学分析影片的著名范例有沃伦对西部类型的透彻说明、麦茨对《再见，菲律宾》的基本组合关系解读和对《八部半》的套层结构的分析。《电影手册》对《少年林肯》的详尽阐释等，电影符号学影片分析中的要领有：

一、注重符码和次符码、电影语言的分析

麦茨认为，电影是包含着犹如多元符码媒介的准语言运作，就像任何一种艺术一样，电影明显地体现出符码的多元性。“符码通常意指被拿来作单元间合纵连横之任何系统化的处方惯例”，[1]就电影符码而言，分为专用电影符码和非专用电影符码。前者仅出现在电影中，如摄影机运动(或静置不动的摄影机)、灯光和蒙太奇等，是所有电影片不可缺少的要素。后者是除了电影之外，和其他语言有共通之处的符码，如和小说及漫画共同的叙事符码，或和图画共通的视觉类比喻符码。电影次符码是在每一个特别电影符码中，代表着一般符码的特殊使用，如表现主义影片中的灯光的运用，即为灯光的次符码，艾森斯坦式的蒙太奇可看作是剪接的次符码。电影语言则是符码和次符码的复合体。麦茨认为，电影不是一种语言系统，而是一种与天然语言有别的“语言”，因为电影的镜头组合方式，决定了电影有语言的特性。这种特殊性是电影的非文字面向，犹如语言的隐喻，是能够跨越各个国家语言藩篱的“视觉国际语”。

二、注重电影文本的分析

《语言与电影》一书中，麦茨提出文本系统和文本概念，所谓文本系统，就是支撑综合电影文本成为单一整体的组织。而文本则是用来了解传播之无限组织性的论述，因而所有电影就是文本，所有电影都具文本系统。电影文本分析大致目的是找出构成文本系统的外相组织结构，做法通常是把一小数额的符码抽离出来，然后寻迹找出他们如何在影片中交错进行。这种方法可追溯到圣经注释、注解学、哲学、法国精神解读的教学方法及新批评学派的“内在”分析。但是，要把一部影片所有事情统统说尽，是不可能的，所以，很多分析者只挑电影中单独片段做分析。例如，罗帕斯·乌雷米尔用长达四十页的文字来解读《十月》片段的两分钟；康彻对《最危险的游戏》前面六十二个镜头做了长达五十二页的论述。

三、注意电影句读、电影声音的分析

电影句读是一种比喻的说法，就是为电影下标点的电影处理手法，如溶、淡入、淡出、叠影等，可同时用来分开与连接段与段之间的转折。电影句读是一种宏观句读，它标示的地方不是镜头与镜头间(镜头可看作是影段与影段链的最小单元)，而是整个影段与影段间，它将构成叙事电影涵的巨型影节展现开来。例如在《失忆记》里，从一个片段到另一个片段，往往是将一个镜头做戏剧性地放大，而在观众心里投下问号——这是什么东西？这是哪里？为什么特别凸现表现这里？一言以蔽之，只有当我们回顾式地从整体叙事涵的前后连贯性来看时，才惊觉这些突如其来的特写镜头原来是电影的句读方法”。[2]

声音介入电影之后，引起了人们极大的兴趣，将电影的声音当作符号学课题研究也越来越广泛。很多专门的电影分析纷纷把注意力放在声音上，特别是随着听觉媒体的日新月异(如杜比的多声道音乐)和前卫派导演及主流导演在听觉上的大胆尝试。对电影声音分析最无微不至的当属米歇·西昂，他提出听觉视觉障(听道却看不到从何而来的声音)、解听觉视觉障(对不具形体的声音终于赋予形体的过程)、听点(声音的定位)、听觉障眼法(对突如其来的嘈杂声，策略性阻断部分声带)等概念。他将音乐

抒发出来的情感及其叙事涵关系，把音乐可能抒发的感情分为入神音乐(参与或传达剧中人情绪的音乐)；非入神音乐(对戏剧高潮表现哑然以对的音乐)；诱导反讽音乐(挑起反讽意味的音乐)。

电影符号学理论极为复杂，上面所谈的只是其中的要领。本文试以孙周的《周渔的火车》为例，运用电影符号学理论、要领分析该影片。该片根据当代作家北村的小小说《周渔的叫喊》改编，巩俐、梁家辉、孙红雷等主演，中国电影集团公司第四制片分公司2003年拍摄。

也许，看完影片的观众，脑海里浮现最多的是周渔拼命地奔跑、飞驰而过的火车、男女相逢的喜悦与分离的缠绵画面；耳边萦绕的是诗人陈清夹着忧郁而感伤的诗歌朗诵；心中荡漾的是周渔对爱情执着追求的信念。影片中的火车，是周渔爱的载体，它承载了一个平凡而又不平凡的女子所有的爱情、欲望、徘徊与矛盾。“我要去赶火车”，深藏了她对爱情震撼人心的执着，这种执着成了她心中不可动摇的信仰，从此不知道起点，也不知道终点。为了这个超脱于物质的都市爱情神话，为了诗中的仙湖，浑身贯注着爱的意念的周渔付出了生命。虽然说这是一个属于精神领域的关于爱情幻想的故事，但是它很好地展现了当代人对爱情追求的不确定性与模糊性。

电影符号学研究的对象是蒙太奇、摄影机移动、景致、段落等影片的外延方面，一般都注意电影语言、电影文本、声音等方面的分析。《周渔的火车》的导演孙周摒弃了今天人们追求故事情节的消遣、娱乐，运用蒙太奇、意识流手法、交错的时空来表达对当下爱情的理解——爱是运动的。全片的格调低沉、凄迷、伤感，带着温婉情愫，选择诗意的、流动的表达方式，影片中精心制作的唯美画面、动听而伤感的音乐、慢镜头、以及大量隐喻的意象成了作品的主要特色，观众在充满着爱的幻境中深受感染。

就画面造型而言，唯美、诗意而浪漫是该片的特征：多次重复出现的呼啸而过的火车，时而飞驰在闪着灯光的夜间；时而穿过被阳光映成金色的路桥；时而飞奔在碧绿青山间的轨道上。周渔与陈清第一次相遇时，忽明忽暗的灯光中周渔的独舞、高挑的身材、飘逸的裙角、扑朔迷离的脚步、明眸善睐的眼神。周渔寻找的仙湖，广袤而碧绿，笼罩着雾气，烟雨濛濛。周渔死时，她乘坐的汽车在空中划了一道优美而伤感的弧线，慢慢的落入“仙湖”，犹如曾经满载爱意的诗笺，连同沉沉的回忆一同洒落……。影片除了带来视觉上的美感之外，还包含了大量隐喻的意象，从这些意象中似乎可以读出某种暗示：陈清与周渔分别去找对方，对开交错的火车预示了他们最终难成眷属，同样，张强上火车去重阳，而周渔却没上车，也暗示了他们的结局。当陈清问周渔：“你是喜欢我诗呢？还是喜欢我的人？”周渔回答：“我喜欢

(下转44页)

太婆时,价值伦理判断标准由善转恶的过程,老太婆拔死人头发这件事,就是整个转向过程的促因。在电影《罗生门》中,这个过程更加复杂,内涵更加丰富,在生与死的转向中,许多外在激发因素看起来是那么的微不足道,比如:最初,强盗本来无意作案,只愿意在夏日阳光的树荫下午睡,不过,林间的一阵轻风改变了这一切,它掀开了马上武士妻子的面纱,引发了强盗的淫心,草丛中的一切罪恶皆由此风起,本性也由善趋恶,故事中人的心理也因武士之死而追逐着罪恶的本性。

黑泽明在电影中表现的死亡是对生命的思考,是借助死亡表现人的本性。在日本文化的死亡美学中,主要形式是自杀,自杀展现的是自身意志和勇气对死亡恐惧本能的克制,最终摆脱污浊人生的羁绊,达到与纯净自然合一的终极目的,这一过程由于藐视一切价值观、世界观而具有纯然的本质,使个人对现世世界的看法发生逆转,把死亡看成是唯一的美,唯一属于自己的美。死并不是生命的终结,而是生命中美新发现,死就像无瑕的雪、平静的湖、静谧的森林、纯洁的樱花、黑夜的火花……,是大自然的一种美的形式,是需要心灵去寻找的永生,用死来证明这种追求的众多日本作家,使得这

种死亡这种美更具震撼力。

在电影《罗生门》中,丛林中的死亡事件折射的不仅是人性的丑恶,更是人的本性本身,因此,在影片的结尾,樵夫从行脚僧手中接过弃婴,准备与自己的六个孩子一同抚养,“养育六人和七人同样辛苦”,而行脚僧也说:“托您的福,今天的我可以相信人了”。这正是电影《罗生门》原标题取名《一个和七个》的蕴意所在。这个结局,是黑泽明在芥川龙之介作品基础上的沉思,正好符合帕斯卡尔《思想录》在《论人的伟大》一篇中讲到的一句话:“绝不可让人相信自己等于禽兽,也不可等于天使,也不可让他对这两者都忽视,而是应该让他同时知道这两者。”这就是黑泽明在电影结尾昭示的人之本性,是建构在死亡基石上的人生戏剧。

五、结语

总之,黑泽明结合了芥川龙之介小说的情节,采用一种多重平行叙述的独特手法,讲述了丛林中的死亡事件,每个人物的独白都是整个事件的碎片,经过人的自私本性的折射,这些独白本身是不可靠的,同样的道理,转述这些独白的叙述者本身也是不可靠的,死亡使人性暴露在夏日的阳光下,人的可悲与渺小,人的伟大与真诚。黑泽明想说明的是,世界本身很复杂,人把它想得太简

单了。

参考文献

- [1]周兴杰.关于历史的争讼——电影《罗生门》与小说原作的比较鉴赏[J].学术交流.2005(10):168-171.
- [2]雪帆、朱晶.黑泽明传[M].黑龙江:北方文艺出版社,2000:164.
- [3]李寒阳.价值世界的深刻危机与艰难重认——从叙事方式看电影《罗生门》的内涵意义[J].四川教育学院学报.2003(7):52.
- [4]朱振武.在心理美学的平面上——威廉·福克纳小说论[M].上海:学林出版社,2004:25.
- [5]普尔.客观知识[M].舒炜光等译.上海:上海译文出版社,2001:12.
- [6]芥川龙之介.芥川龙之介全集[M]第八卷.筑摩书房,1976:87.
- [7]三岛由纪夫.三岛由纪夫选集[M].日本:新潮社,1957:435.
- [8]陆扬.死亡美学[M].北京大学出版社,2006:4.
- [9]弗洛伊德.弗洛伊德心理哲学[M].杨绍刚等译.九州图书出版社,2003:34.

作者简介

贺忠,贵阳学院中文系副教授,复旦大学中文系古代文学专业博士毕业,师从陈尚君教授,研究方向是关于唐宋历史与文学的交叉研究、美学研究。

(上接39页)

诗——人。”这无疑爱情危险的信号,因为在潜意识里,陈清吸引她的是诗情,当这种诗意消逝,爱情也随之消失。张强第一次遇见周渔就打坏了她送给男友的青瓷,无疑暗示了一个男人对周渔与陈清爱情的介入。影片这样的画面很多,积极地调动了观众的审美想象空间,品味作品中欲说未说的深层意蕴。影片的色彩除了与画面保持同一性之外,色彩的变化也是独具匠心的。当表现陈清与周渔分离的缠绵时,不同于他们相逢时色彩的明丽,而是金色的阳光照着土墙,映着树上的黄叶,给人无限的感伤,犹如古诗里“秋风秋雨愁煞人”的境界。最明显的是周渔服装色彩的变化,一开头就是鲜艳的蓝色,白色作为底色,这种鲜艳的颜色几乎贯穿了整个作品。只有几个镜头如周渔与张强走在铁轨边时是洁白色。红色与蓝色代表的是青春、活力与理想,白色是一种失去希望的苍白感的象征,这种变化很好表达她理想破灭的过程。

该片的声音对观众冲击也很大。幕启便是哀怨、诗意的钢琴曲配着陈清细腻、感伤的

声音:“为了上你听见我的话,有时候变的纤细……柔软得如同你的肌肤,由你完全充满,完全充满。”通过这声音的传达,我们似乎预先看到一个情感细腻而丰富,性格柔弱的男主人公。周渔跳舞时轻柔、浪漫的音乐,传达出她的青春与活力。火车长长的呼啸声,无疑是周渔为爱执着的叫喊。另外,秀作为一种声音在影片中很有讲究,既是故事的参与者,也是故事的旁观者与补充者。秀一开始的讲述,告诉我们秀与陈清同住一个小城,周渔与陈清是在三明的一个舞会上认识的,秀也爱着陈清。当周渔拼命为陈清宣传诗歌朗诵会时,秀的声音:“陈清的诗集是为一个人写的,我倒觉得更像是一个女人在说自己。只是那女人的声音被淹没在陈清缠绵而伤感的诗句里。”当周渔开始奔跑在一个男人和另一个男人之间时,秀的声音:“周渔,你真的不想停下来吗?”最后,踏着周渔走过的路,秀思忖:“其实爱人就是你的一面镜子,它会更清楚地看见你自己。”她的声音时而发表对周渔爱情,时而与周渔心意相通,同时拉近了观众与影片中人物的思想交流。

《周渔的火车》的成功,除了它作为电影艺术本身的魅力之外,更重要的是,它在当代人缤纷复杂的情感河流中投下一块激起千层浪花的巨石,从而开启了一个“周渔的时代”作为与弥漫着爱情悲观主义时代的消解与反叛。人类自认为已跨进了文明时代,却在情感的漩涡中变得困惑、世俗,甚至成了物欲的奴隶。我们应该感谢周渔,是她激起了我们对理想的爱追求,也正是这种追求才能把爱真正看成是挽回我们世界希望与尊严的精神之花。

参考文献

- [1]Robert stam,Robert Burgoyne,Sandy Flitterman—Lewis.《电影符号学的新语汇》,张梨美译,远流出版社,1997年3月版,第100页。
- [2]Robert stam,Robert Burgoyne,Sandy Flitterman—Lewis.《电影符号学的新语汇》,张梨美译,远流出版社,1997年3月版,第112页。

作者简介

李娟,桂林医学院讲师,文学硕士。
朱江勇,厦门大学中文系戏剧影视专业2007级博士研究生,桂林旅游高等专科学校讲师。